

М. П. Герасимова

Обычно и в России, и за рубежом во всех исследованиях, посвященных особенностям развития Японии, как в культурном, так и в научно-техническом плане, говорится о способности японцев заимствовать чужой опыт и чужие знания. При этом подчеркивается, что заимствование не только не наносило ущерба существующим традициям, но поднимало их на новый, более высокий уровень¹.

Действительно, результатом культурных заимствований, как правило, было появление феноменов, ставших знаковыми именно для Японии. Наиболее наглядным примером может служить заимствованная из Китая традиция чаепития, проходящих с соблюдением определенных предписаний в обстановке неутомляющей торжественности, которую принято называть чайной церемонией. Однако японская чайная церемония по форме и исполнению ритуала в обществе разительно отличается от «первоисточника».

Причина подобной трансформации заключается в том, что в Японии многие заимствованные элементы служили новыми средствами выражения того главного, что лежало в основе национальных убеждений японцев и способствовало укреплению специфических особенностей собственной культуры. Этим «главным», заимствуя выражение О. О. Розенберга, был, «национальный элемент», понимаемый как «характерное мировоззрение, не заключенное в рамки системы». Он возник в результате взаимодействия местных синтоистских верований с учением Будды и поэтому не укладывался в рамки ни одной из систем.

Историю заимствований в Японии условно можно разделить на два периода. Первый период берет начало со времени становления японского государства (VI в.), когда Япония обогащалась достижениями ближних соседей, в основном Китая. Из Китая через Корею в Японию пришел буддизм, были заимствованы системы государственного устройства, образования, градостроительства и многое другое. Влияние китайской культуры на культуру всех стран Дальнего Востока, включая Японию, огромно.

Начало второго периода приходится на середину XIX в., когда Япония перестала быть «закрытой страной». Став в 1868 г. конституционной

монархией, страна познакомилась с научными достижениями и культурой западных стран. Обогатившись чужими знаниями, японцы приступили к проведению мер по модернизации², которая в разной степени затронула все области жизни страны.

Во время «второго периода» под влиянием западной культуры появились новые жанры прозы и поэзии, философские течения. Изменения в культуре проходили под лозунгом «соответствовать современности», означавшим ориентированность на западные образцы. Одновременно с этим в некоторых кругах возник страх потерять свою самобытность, вызвавший протест против «прозападных» веяний в культуре³. Появились реформаторы, которые предлагали способы «вдохнуть новую жизнь в старые жанры». Как бы то ни было, традиционные жанры и искусства, которые сегодня вызывают наибольший интерес на Западе, не только не исчезли, но и, развиваясь и обогащаясь новыми понятиями и методами, продолжали и продолжают служить выражению «национального элемента», «характерного мировоззрения, не заключенного в рамки системы».

Однако, как правило, именно об этих жанрах, говорят как о заимствованных из Китая, но наполненных японским содержанием. В чем же заключается это «японское содержание»? Посмотрим на примере наиболее характерных культурных явлений, имеющих «китайские аналогии».

Следов китайского влияния в японской культуре, в особенности классической, предостаточно. Во всех жанрах и видах японского, да и всего дальневосточного искусства, встречается великое множество китайских образов, что еще не дает права говорить об их заимствовании. Достаточно вспомнить, что китайский язык на всем Дальнем Востоке играл роль латыни (на китайском языке составлялись государственные документы, писались стихи, трактаты). В среде японских аристократов существовала традиция сочинять стихи *канси* (букв. «китайские стихи»), но и в период наивысшего влияния Китая, японский язык оставался языком бытового общения даже при дворе императоров. Благодаря этому местная поэтическая традиция никогда не прерывалась. К тому же у японцев издавна, уже в пору заимствования китайской иероглифической письменности существовала собственная, высоко развитая поэтическая традиция⁴ с устоявшейся системой жанров, средств худо-

² Строго говоря, между этими периодами было время, когда в Японию через голландскую торговую факторию на островке Дэдзима в гавани Нагасаки, проникали европейские научные знания, которые называли «голландскими науками» – *рангаку*. Это было время действия политики «закрытых дверей» – *сакоку*. До 1720 г. распространение этих знаний строго контролировалось. Позднее политика изоляции была несколько ослаблена, после 1803 г. запреты на распространение *рангаку* были постепенно сняты.

³ Подробнее см.: *Долли А. А.* История новой литературы Японии в очерках и портретах в 4-х томах. М., 2007, т. 2.

⁴ Подробнее см.: *Глушкина А. Е.* Японская литература и театр. М., 1975.

¹ *Молодякова Э. В., Маркарьян С. Б.* Размышления о процессе модернизации Японии. – Размышления о японской истории. М., 1996, с. 59.

жественной выразительности и образности и, что особенно важно, эта поэзия была распространена во всех слоях населения – от крестьян до аристократов⁵.

Знание китайских классических произведений, мифов и преданий считалось необходимым для всякого образованного человека, вследствие чего употребление хрестоматийных китайских образов, которые ничего не замещали и не восполняли, могло быть продиктовано желанием проявить именно свою образованность, подобно тому, как в Европе употребляли пословицы, поговорки и крылатые выражения на латыни. В обоих случаях функция образа из одной культуры при употреблении в контексте другой заключалась в своеобразном расширении диапазона того, о чем шла речь.

Примером использования японцами китайских образов, как свидетельства обширных знаний, могут служить и многочисленные названия, даваемые японцами различным сооружениям во дворцах и садах. Так, например, недалеко от знаменитого Золотого храма в Киото вверх по склону есть небольшой водопад «Ворота дракона» («Рюмонтаки»). Это название напоминает о старинном китайском поверье, согласно которому карп, сумевший подняться вверх по течению и преодолеть водопад, превращается в дракона. А раскинувшаяся перед не менее знаменитым Серебряным храмом (*Гинкакудзи*) площадка, сооруженная из серебристо-серого песка, напоминает по форме прославленное красотой озеро Си Ху в Китае. Подобное употребление образов, продиктованное стремлением, как уже говорилось, расширить значение определенного предмета или явления путем применения образов из китайской классики, никак нельзя считать заимствованием. Скорее это был хороший тон.

Однако в это же время происходили и всевозможные заимствования, которые «накладывались» на местное понимание бытия, окружающего мира и своего места в нем, обусловившие национальные особенности японской культуры.

В основе этого понимания лежит порожденное анимистическими элементами синтоизма понятие о *моно-но аварэ*, ставшее к середине X в. не только мировоззренческой, но и эстетической и в некотором роде

⁵ Свидетельством этого могут служить фольклорные поэтические произведения, собранные в «Манъёсю», что отличает эту антологию от всех остальных, созданных в более позднее время. В этот период у японцев еще не было собственной письменности и для записи стихов пользовались китайскими иероглифами в качестве фонетиков. Такой способ письма впервые был использован придворным идеографом О-но Ясумаро при подготовке первых свитков «Записей о деяниях древности» («Кодзики») в начале VIII в. Наряду с этим он применял иероглифы в качестве идеограмм или для записи текста китайскими иероглифами по правилам японского синтаксиса. В период составления «Манъёсю» были выработаны правила использования китайских иероглифов только как фонетиков. Этот способ записи получил название «манъёгана» и просуществовал до начала IX в., когда была изобретена первая слоговая азбука – *хирагана*,

этической категорией. Японцы, следуя своим национальным поверьям, усматривали существование во всем, с чем человек сталкивается в жизни, неповторимой и прекрасной души, которую следовало постичь, переживая при этом ее очарование – «моно-но аварэ о сире» (букв. «познать очарование вещей»)⁶. При этом для японцев *моно* (дословно «вещь», «предмет», «нечто») – это равно одушевленные и неодушевленные объекты, а также абстрактные понятия, конкретные факты, явления, в том числе и явления природы, и человеческих чувств.

«Наличие всех этих значений у слова “*моно*” – явление именно японского языка, поскольку по-китайски эти слова, обозначающие неодушевленную вещь и живое существо, не только записываются разными *иероглифами*, но и фонетически представляют собой разные лексические единицы»⁷.

Аварэ – это эмоциональный отклик, который возникает в душе человека, когда ему удастся постичь суть предмета, события или явления, словом, *моно*. Словари архаизмов также определяют *аварэ* как «чувство, связывающее человека с тем или иным предметом». А если учесть приведенное выше значение «вещи» (*моно*) в понимании японцев и их стремление постичь суть каждой, можно представить себе, какое великое

постичь суть каждой, можно представить себе, какое великое многообразие «очарований» открывалось человеку, и как велика была его психоэмоциональная активность, которую Н. И. Конрад назвал «эмоционализмом». Результатом явились не только художественные памятники, отличающиеся национальным своеобразием, но и достойное отдельного исследования явление, которое можно характеризовать как «вписанность» искусства в повседневную и духовную жизнь японцев, как средство, выполняющее почти религиозную функцию. На языке искусства японцы разговаривали с богами и между собой. Искусство играло роль проводника между человеком и невыразимой в логических категориях Истиной. Если говорить об основах японской культуры, в первую очередь следует назвать именно «стремление постичь и выразить» очарование вещей – *моно-но аварэ*. *Моно-но аварэ* во многом обусловило самобытность японской культуры, в особенности японского искусства, придав ему утонченную эмоциональность и особую выразительность, даже в период наивысшего влияния пришедшего из Китая дзэн-буддизма, предполагающего бесстрастную созерцательность (*мусин*).

⁶ О *моно-но аварэ* подробнее см.: Анарина Н. Г. Японский театр. М., 1984; Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. М., 1979; Долин А. А. Предисловие к «Собранию старых и новых песен Японии», М., 1995; Ермакова Л. М. «Вещь» и *моно* в понятиях и ритуалах. – Вещь в японской культуре. М., 2003, с. 6; Конрад Н. И. Японская литература. М., 1974; Михайлова Ю. Мотоори Норинага. М., 1992; Соколова-Делюсина Т. Л. Приложение. Мурасаки-сикибу. Повесть о Гэндзи. М., 1992. и др.

⁷ Ермакова Л. М. «Вещь» и *моно* в понятиях и ритуалах. – Вещь в японской культуре. М., 2003, с. 6.

Кроме того, синтоистские верования способствовали формированию у японцев такого отношения к миру, при котором новые знания рассматривались как ниспосланное богами благословение за понимание их замысла и упорный труд. Известно, что в синтоистской мифологии все рассматривается как незрелое, незавершенное, иными словами, существующее в начальной стадии своего существования, но постепенно делающееся все лучше и лучше, по мере того, как люди усердно трудятся, чтобы своей деятельностью показать богам – *ками*⁸, что их замысел понят и с благодарностью принят. *Ками* же, поощряя людей за оказываемое ими поклонение, разными способами помогают людям совершенствовать мир и жизнь на земле, в том числе открывая им новые знания. Знаменательно, что все награды богов людям достаются при жизни. Синто не обещает никаких воздаяний за благие дела после смерти.

Согласно синтоистским верованиям, все движется от хорошего к лучшему, поскольку людьми руководят *ками*. Отсюда рождается убеждение в том, что все перемены к лучшему (любопытно отметить, что в японском языке любое слово, означающее повторение действия заново или иначе, т.е. направленное на пересмотр или переделку чего-бы то ни было, представляет собой сложные слова, вторым компонентом которых является слово «*наоси*» – исправление, например, передумать – *кангаэнаосу*, букв. исправить мысли, пересмотреть – *минаосу* – исправить «видение», взгляд на вещи, перестроить, *татэнаосу* – исправить построенное и т. д.). *Ками* же, как говорилось, открывают людям новые знания и возможности.

Особое значение имело порожденное синтоизмом ощущение японцами своей привязанности к этому миру, миру земному, феноменальному⁹, служившее источником неиссякаемого оптимизма. Действительно, еще Янагида Кунио¹⁰ подчеркивал, что японцы считают себя людьми «мира сего» не только при жизни, но и в некотором роде после смерти, поскольку уверены, что их связь с «этим миром» сохранится и после их смерти, так как они будут поддерживать духовный контакт со своими близкими, живущими в этом мире, и, будучи *ками* (согласно синтоистским

⁸ Как божеств *ками* японцы почитали души предков, а также все, что вызывало чувство удивления, благоговения, трепета, а иногда и страха, будь-то в природе или среди предметов. Особо почитались ландшафтные божества – гор, источников, моря, а также божества стихий – ветра, грома, молний, дождя. Существовало также убеждение в том, что божественной природой обладают конкретные предметы и даже абстрактные понятия, например, добро или зло, физическая сила, разум, а также «созидательность», «плодородие», «обновление» и многое другое, связанное с зарождением, становлением, развитием и т. п.

⁹ Hirai Naofusa. Traditional Cultures and Modernization. Several Problems in the Case of Japan. Материалы симпозиума «Cultural Identity and Modernization in Asian Countries», Institute for Japanese Culture and Classics. Kokugakuin University, Tokyo, 1999.

¹⁰ Янагида Кунио (1875–1962) – выдающийся японский этнограф, фольклорист.

верованиям, человек после смерти присоединяется к сонму божеств), смогут давать им советы и благословение на совершение угодных богам дел в этом мире.

Логично было бы предположить, что характерная для японцев черта заимствовать и приспосабливать к своим условиям и потребностям многое из иноземных религий, учений, а также научных и технических достижений сформировалась именно в результате подобного отношения к жизни и к происходящим в ней переменам.

Красноречивым свидетельством могут служить особенности взаимодействия синтоизма и буддизма, принесшего новые взгляды на бытие и систему ценностей. При этом большинство положений буддизма было «приспособлено» к местным верованиям. Произошло даже отождествление синтоистских божеств и будд (*симбуцу дотайсэцу*).

Синтоистские божества были объявлены эмпирическим проявлением (*суйдзюку*), иначе говоря, местным воплощением абсолютных «изначальных» (*хондзи*) будд и бодхисатв, а в XIV в. синтоистские жрецы стали утверждать, что истинные сущности – это японские *ками*, а будды – их проявленный след.

Синтоизмом были заимствованы многие элементы буддийской обрядности. А буддийские монахи в Японии зачастую во время синтоистских праздников читали сутры перед алтарями, сооруженными в честь *ками*. В результате японцы в равной степени чтят и своих божеств и будд. Так возникла идеология *рёбу синто* – букв. «двоякого пути богов» (или «двусоставное синто»).

Буддизм принес в Японию новые понятия и идеи. Важнейшими из них были Небытие (*ку*)¹¹ и карма, восполнившие недостающие в синтоизме эсхатологические элементы.

Идея Небытия, в которой японцы находили определенную элегическую прелесть, переданная средствами художественной выразительности, приобретала не только философское значение, но и особую эстетическую ценность, которую сегодня мы обнаруживаем и в стихах хайку, и в букетах *икэбана* (к слову сказать, эти виды искусства считаются исконно японскими), и в «японских картинах тушью» – *сумиэ*, и в японских садах, и в чайной церемонии и др.

Позднее на все стороны жизни японцев и, в особенности, на искусство оказало влияние учение дзэн-буддизма. По мнению Судзуки Дай-

¹¹ Небытие *ку* (абхава) – невидимое, неслышимое, непознаваемое в логических категориях бытия неявленных форм, которое считается Истинным бытием.

Природа Небытия – Пустота – *му* (шуньята), означающая в данном контексте «отсутствие собственной природы» и понимаемая как непроявленное состояние вещи, предшествующее проявленному, иными словами, – это «небытие-потенция», источник бытия. Небытие и Пустота – понятия классического буддизма. Подробнее см.: Энциклопедия современной эзотерики. <http://ariom.ru/wiki/LotosWiki/>

сэцу, автора многочисленных работ о Дзэн в Японии, причина этого кроется в том, что дзэн имеет дело «непосредственно с фактами жизни, а не с концепциями»¹², и дзэн-буддизм в Японии «не столько выражение буддизма японского толка, сколько выражение японской духовности в целом»¹³.

Пронизанная идеями и эстетикой дзэн-буддизма, заимствованная из Китая традиция чаепития в Японии стала не просто ритуалом, а знаковым явлением. В мнении о том, что чайная церемония знаковое явление именно для Японии, сходятся все исследователи японской культуры¹⁴, в том числе и китайские. В частности, профессор Центра исследований японской культуры Китайского института социальных наук Чжан Дзяньли, известный как автор книги «Садо и тя-но ю»¹⁵ (переводится как «путь чая» и «вода для чая»), подчеркивает тот факт, что общая для всех стран традиция чаепития в Японии с XVI в. принимает уникальную самобытную форму и становится «воплощением множества общенациональных черт». Очевидно, что под «общенациональными чертами» в этом контексте следует понимать характерное для японцев употребление различных приемов, применяемых с целью снять измерения с пространства и времени, подчеркнуть взаимодействие реального и ирреального, приблизиться к интуитивному пониманию Истинного бытия вещей, испытывая при этом эстетическое переживание, т. е. всех тех специфических особенностей мировоззрения, которые явились результатом синто-буддийского синкретизма.

Особое значение при этом приобретают метафорические иносказания. Недаром принятое в Японии название чайной церемонии «тя-но ю» – «вода для чая» служит метафорой, используемой при характеристике ситуации или беседы, когда в обычном, на первый взгляд, событии или разговоре присутствует возвышенная духовная идея. Оно также может быть употреблено в переносном смысле.

Сопоставление черт, наиболее характерных для каждой из национальных форм проведения чайных церемоний, дает возможность выявить различия в способах их проведения и, самое главное, цели, ради которых они совершаются.

К слову сказать, само слово «церемония» отражает отношение европейцев к этому действию. Ни в одной из стран Дальнего Востока, где

чайное действо существует как особый ритуал, не употребляется слово «церемония». Общим для этого действия скорее будет употребление слова «Путь» (по-японски – *до* по-китайски – *дао*, по-корейски – *до*).

Слово «Путь» из словаря даосов и в данном случае означает «Все-ленский путь», иначе говоря, «Путь истинно сущего». Позднее слово «Путь» в китайском, корейском и японском буддизме стало употребляться также для обозначения «Пути Будды» – пути гармонического развития Вселенной. Считалось, что чайный ритуал, помогает приобщиться к этой гармонии, движущей мирозданием.

Буддийские монахи в Китае, использовавшие чай как тонизирующее средство во время длительных медитаций, впоследствии установили определенный порядок действий при заваривании чая и возвели это действо в ритуал (примерно в VII в.), который со временем стали совершать буддийские монахи и в Корее, и в Японии. Со временем традиция чаепития получила широкое распространение в светской среде и по сей день не теряет своей популярности.

Однако, что касается светских чайных церемоний, то, начиная с XVI в. и по настоящее время, слово «путь» в полном смысле его значения, иными словами, как метафора способов достижения душевного равновесия и гармонического единства с окружающим миром, применимо лишь к японской форме этого ритуала, который в Японии называют также «тя-но ю» – «вода для чая».

В Китае же, на родине чая и чайной церемонии, это, прежде всего, изысканное развлечение, целью которого в первую очередь является наслаждение. Если можно так сказать, это – гедонизм на китайский лад. Главным, разумеется, является наслаждение вкусом и ароматом чая, но особое внимание уделяется и чайной утвари. Это имеет значение и с эстетической точки зрения (сочетание цвета посуды и напитка), и с вкусовой (различные сорта по-разному завариваются и настаиваются в посуде, в зависимости от того, из чего она сделана). Все предметы, используемые во время чайной церемонии, должны радовать глаз. Движения китайца, заваривающего и разливающего чай, ловки и изящны. Слух присутствующих улаживает музыка.

Многие элементы, «задействованные» в ритуале, символизируют пять стихий – воду, огонь, воздух, дерево и металл, и лежащие в основе всего миропорядка, постоянно сменяющие и взаимодополняющие друг друга силы *инь* и *ян*. Однако в данном случае символика не имеет какой-либо философской подоплеки. «Разгадка» символов носит скорее характер забавы, которая в свою очередь также доставляет удовольствие, подобное тому, которое возникает при разгадывании ребусов и шарад.

Перед каждым участником выставляются две чашки, называемые чайной парой: высокая узкая чашка предназначена для восприятия

¹² Там же.

¹³ Подробнее см.: Suzuki D. T. Zen Buddhism, Selected Writings, ed. by W. Barret. N. Y., 1956.

¹⁴ 10 мая 2009 г. в университете Колумбия состоялся международный симпозиум «Культурное наследие стран Восточной Азии. Общее и самобытное», в ноябре 2006 г. в университете Хосэй (Токио) – симпозиум «Понимание инокультур», во время которых обсуждались вопросы, посвященные чайным церемониям в странах Дальнего Востока.

¹⁵ Эта книга издана в Японии в 1970 г. издательством «Кинокуния сэтэн». *Садо* (путь чая) и *тя-но ю* (вода для чая) являются японскими названиями ритуала, известного на Западе как чайная церемония. См. ниже по тексту.

аромата, а низкая широкая чашка – для наслаждения цветом и вкусом чая. Чай заваривают несколько раз, пока он не потеряет вкус и аромат. Мастер «искусства чайного действия» должен незаметно для присутствующих поддерживать заданную атмосферу.

Умение устроить церемонию чаепития таким образом, чтобы доставить гостю максимум удовольствия и называют «высшим чайным мастерством» – *гунфу* или «искусством чая» – *тягэй*.

На Тайване во время чайного ритуала принято особо подчеркнуть понимание важности взаимодействия сил *инь* и *ян*, для чего чайные чашки переворачиваются вверх дном. Это символизирует вкушение энергий *инь* и *ян*. Однако и здесь наслаждение вкусом чая является главной целью.

Чайные действия известны и весьма популярны и в Корее, где они отличаются наибольшим разнообразием, однако гораздо менее изучены и известны в мире, чем китайские и японские.

Семена чая в Корею попали из Китая, но намного раньше, чем в Японию. В исторических записках есть сведения о том, что культура чаепития в Корее имела распространение еще в средние века у буддийских монахов.

Придворные формализовали ритуал, как действие, обладающее особой эстетической ценностью. Позже чайные церемонии успешно практиковались во всех слоях населения, обогащаясь новыми формами вплоть до первого десятилетия XX в., т. е. до начала колонизации Кореи Японией (1910–1945 гг.). В этот период культура чаепития сохранялась только в монастырях. Они-то и сберегли знания основ чайного действия.

Светские чайные церемонии в Корее продолжали развивать именно эстетические стороны этого ритуала. Свое логическое завершение они получили сегодня в чайном действе, совершаемом в сопровождении корейской традиционной музыки.

В светских чайных церемониях в Корее допустимы свободная импровизация, использование большого количества сортов чая: и листовым чаем и чайным порошком *маття*¹⁶. Однако в Корее чайный порошок *маття* (по корейски *malcha*) ассоциируется с буддийским ритуалом, поэтому после распространения в Корее христианства многие отказались от этого вида чая исключительно из-за религиозных убеждений¹⁷. В Корее разнообразнее меню «к чаю» и убранство помещения, где совершается действие. В отношении звукового оформления также нет

¹⁶ *Маття* дословно означает «чай растертый в порошок». Все порошковые чаи *маття*, которые используются в японской чайной церемонии, – это смеси. Они могут состоять из пяти видов чая, собранных на разных плантациях. Для производства порошкового чая *маття* используются очень тонкие листья без прожилок, чтобы при помоле получалась однородная масса, чайная пудра. Интересно отметить, что перемалывание листа в порошок осталось таким же, как и 400–500 лет назад. Каждый из мельничных камней-жерновов изготовлен вручную. Для производства именно чая *маття* требуется около 12 видов камней.

¹⁷ Korea Museum.ru

четких предписаний, и оно целиком зависит от вкусов хозяина или мастера. Не возбраняется и беседа на самые различные темы¹⁸.

В Корее насчитывается, по крайней мере, 15 ярко выраженных форм чайных церемоний, получивших развитие за время существования этого ритуала. Чайные церемонии бывают дневные, сезонные, приветственные, официальные, поздравительные. Проводятся даже чайные церемонии в знак соболезнования. Словом, широко практикуются чайные церемонии по какому-либо значительному или знаменательному поводу. Их называют «чаепитием, устраиваемым по правилам этикета» (*тарье*), или «обрядом дневного чая».

Чайная церемония может длиться несколько часов (что, как считают корейцы, «весьма удобно для того, чтобы лучше узнать кого-то или просто слегка расслабиться после деловой сделки») до тех пор, пока она не подойдет к своему логическому концу. Словом, в Корее, как и в Китае, культура чаепития, если не считать монастырские ритуалы чайного действия, сводится к получению удовольствия от изысканного вкуса чая, выпиваемого в обстановке необременительной торжественности, создаваемой рядом довольно простых предписаний, правил и регламентаций, предусмотренных этикетом. В этой связи нельзя не вспомнить Ю. Лотмана, утверждавшего, что любая культура начинается с ограничений, каковыми являются законы и предписания.

В Японии чай появился в начале IX в. Принято считать, что его привез из Китая монах Кукай. В начале знакомства с целебными и тонизирующими свойствами чая в Японии, как в Китае и Корее, чай пили монахи во время долгих медитаций. Чуть позднее при дворе японских императоров чаепитие стало изысканным развлечением, к XVI в. «чайные собрания», иначе «встречи за чаем», устраивали представители нового сословия горожан. В их среде из различных по форме и содержанию чаепитий и зародилась классическая форма чайной церемонии, кульминационным моментом которой и является чайное действо.

Под чайным действием следует понимать именно процесс заваривания чая. Мастер, совершающий действие, движениями, регламентированными не менее строго, чем балетные па, заваривает чай прямо в чашке, предназначенной для каждого гостя персонально, взбивая в строго определенном ритме чайный порошок *маття* бамбуковым венчиком. «Церемония» же начинается задолго до чаепития и состоит из любования окружающим чайным дом пейзажем, чайной утварью, букетом икебана, живописным свитком *какэмоно*, подобранным специально к каждому случаю, неспешной беседы о происхождении этих предметов и изготовивших их мастерах и т. п. Все развивается по определенному сценарию вплоть до момента окончания церемонии, когда гости расходятся, отвесив необходимые по этикету поклоны.

¹⁸ <http://goryeo.ru/node/147>

Само же чаепитие выглядит следующим образом: все гости по очереди друг за другом выпивают в три глотка достаточно густой и пенистый горьковатый чай. К чаю каждому гостю на бумажной салфетке подаются одна-две крошечные сладости, неизменно удивляющие изысканностью формы. Наслаждение вкусом и ароматом здесь не главное.

Японские чайные церемонии строго регламентированы не только в отношении процесса заваривания чая. Они проходят в подчеркнuto простой комнате, в полной тишине. Словом, как сказал в интервью «National Geographic» российский знаток и практик китайских чайных церемоний Михаил Баев, «отличие японского и китайского чаепитий в том, что в японской чайной культуре мало чая и много ритуала, а в Китае чая столько, сколько хочешь, а ритуала – сколько можешь»¹⁹.

Однако главным для определения сути различий, существующих в проведении чайных церемоний, все же следует считать цель, ради которой они совершаются: китайские и корейские церемонии – доставить удовольствие, японские – дать возможность участнику пережить нечто вроде философского прозрения.

Японская чайная церемония независимо от того, где она проводится – в монастыре или в чайном павильоне, служит скорее «спасению души» (исключение составляют лишь церемонии шоу, когда присутствующим демонстрируются основные правила чайных церемоний), нежели получению удовольствия от аромата и вкуса чая.

Мастера чайных церемоний в Японии стремятся к созданию особой психо-эмоциональной атмосферы, когда в восприятии участника чайной церемонии во взаимодействие вступают реальное и ирреальное, снимаются измерения с пространства и времени. Для этого разработаны определенные методы воздействия на эмоциональную активность участников церемонии. Все элементы, «задействованные» в церемонии, которая, как уже говорилось, начинается задолго до того момента, когда гостю будет предложена чашка чая, должны способствовать умиротворению и отрешению от будничной суеты²⁰. Место самого чайного действия – предельно простая по убранству комната, в которой тщательно продумано освещение, чтобы придать всему оттенок иллюзорности. Особо разработано и «звуковое оформление».

Чайное действие совершается в абсолютной тишине, которая становится еще более ощутимой из-за размеренных хлопков опорожняющегося бамбукового сосуда с водой в саду. Тишину, царящую в комнате, словно «взрывает» неожиданный звук, разворачиваемой резким взмахом салфетки, которую вынимает совершающий действие из-за пояса, чтобы протереть утварь. Строго определено не только время, когда ею

надо воспользоваться, жест и движение руки, но и то, как следует сложить салфетку, после того, как она была использована. Звуки закипающей воды, различаемые в зависимости от типа чайника (и даже имеющие свои названия, из которых самые известные «ветер в соснах» – *мацукадзэ* и «раскаты грома» – *каминари*), звуки, возникающие при взбивании чая венчиком, сначала размеренные, потом убыстряющиеся и прекращающиеся внезапно, создают своеобразную симфонию звуков и тишины.

Эффект чередования звука и тишины несет в себе особый смысл и не только потому, что тишина – звук также, как свет – тьма, движение – покой, олицетворяют собой *инь-ян* – два противоположных начала мироздания. Здесь возникает аллегория: звук возникает из тишины, подобно тому, как все сущее рождается из Небытия, из Пустоты, когда же звук смолкает и тишина воцаряется вновь, слышна Вечность. Собственно говоря, этот же «эффект» составляет смысл знаменитого хайку Басё:

Старый пруд.
Прыгнула лягушка.
Всплеск воды.

Пер. В. Марковой

Не случайно о японских чайных церемониях говорят, что они совершаются «между повседневностью и Небытием».

Чайные церемонии в Японии – это своего рода наука, предполагающая существование четких канонических форм, особых эстетических и философских установок, которые помогают понять Путь. В основе философии *садо* «как науки о чае» лежат так называемые *ва-кэй-сэй-дзюку*²¹, – принципы гармонии, уважения, чистоты и спокойствия.

«Путь чая» в Японии, также как и все другие «пути» – цветов, воинов, каллиграфического письма и т. п., призван не доставлять удовольствие, а помочь человеку уйти от будничной суеты и обрести душевное равновесие.

В японских чайных церемониях главным является не то, что происходит, а то ради чего это происходит. Как говорят японцы, чайные церемонии помогают им «обрести душевное равновесие».

Чайная церемония в Японии – не единственный случай, когда чужой опыт и чужие знания стали средством для выражения собственного миропонимания и способствовали появлению феноменов, дающих возможность обрести душевное равновесие в результате духовного прозрения и эстетического переживания. То же самое можно сказать об искусстве выращивания карликовых деревьев *бонсай*, «картинах, напи-

¹⁹ National Geographic (Russia) за 2007 год, с. 58–64.

²⁰ Подробнее см. Герасимова М. П. «Путь чая» – гармония, уважение, чистота, спокойствие: (История, философия, ритуал). – Знакомьтесь – Япония; 13864. – М.: Япония сегодня, 2005.

²¹ Там же.

санных тушью» (сумиэ или суйбокуга). История их примерно такая же, как и история японской чайной церемонии. Это – знакомство с идеей и ее использование с целью увеличения «фонда» средств художественной выразительности для передачи красоты мгновения, тонущего в Вечности – лейтмотива всего японского искусства, продиктованного миропониманием японцев. Именно это лежит в основе феноменов, которые свидетельствуют о самобытности японской культуры. Другой особенностью японской культуры, имеющей то же самое синто-буддийское, вернее, дзэн-буддийское происхождение, является пронизывающая ее идея единства противоположностей (без их борьбы!).

Одним из примеров того, как знакомство через китайских монахов буддийской школы Дзэн с китайским обычаем любоваться необычными формами привело к появлению в Японии искусства, демонстрирующего малое в великом, является искусство выращивать карликовые деревья в горшках (*бонсай*). Точное время появления *бонсай* в Японии определить трудно, но первое упоминание в исторических свитках датируется 1195-м годом.

В карликовых деревьях с причудливо изогнутыми сучковатыми стволами китайцам, жившим десять веков тому назад, виделись драконы, птицы, животные. Карликовые деревья находили в лесах и среди кустарников и пересаживали в горшки. В Китае до сих пор существует великое множество легенд и мифов о карликовых деревьях и их волшебных превращениях, и по-прежнему высоко ценятся карликовые деревья с причудливой формой ствола и корней.

В Японии идея *бонсай*, будучи одухотворенной религиозно-философским мировоззрением, к XIV в. претерпела ряд изменений, в результате которых появилось искусство выращивания карликовых деревьев. Выращенные японцами деревца имели изысканную форму в отличие от китайских карликовых деревьев, сотворенных самой природой и имевших причудливое сходство с драконами и животными.

Со временем в *бонсай* появились различные стили. Мастера, стремясь выразить в карликовых деревьях идеи философско-эстетического плана, удаляли листья и обрезали ветки, использовали дополнительные материалы, камни, некоторые другие растения и даже сооружали миниатюрные постройки, создавая в горшках своеобразную композицию. Так зародилась одна из разновидностей *бонсай* – *бонкэй* (букв. пейзаж на подносе)²².

²² В вопросе о происхождении *бонкэй* существуют определенные разногласия. Некоторые исследователи считают, что *бонкэй* ведет свое происхождение от китайских пенжин – пейзажей в миниатюре, которые впервые были сооружены в Китае для императора Ши Хуан-ди. Император пожелал узнать, какова его страна, но ему не полагалось покидать дворец и придворные, обездвинувшие страну, соорудили перед дворцом на маленькой площадке нечто вроде макетов, дающих представление о ландшафте страны. С обычаем сооружать сады в

Сами японцы выращивание карликовых деревьев и создание композиций на подносе считают одним из видов национального традиционного искусства именно потому, что оно дает возможность выразить то, что подсказывает им их философско-поэтическое сознание.

Японское философско-поэтическое сознание придало монохромным картинам *сумиэ*²³, с которыми японцы также познакомились через китайских монахов, японское своеобразие.

Сумиэ, или *суйбокуга*²⁴, – картина, написанная тушью. Этот вид живописи, которым прославились японские монастыри, появился в странах Дальнего Востока – в Китае и Корее – в IX–XII вв. При дзэн-буддийских монастырях *сумиэ* служили объектом созерцания для достижения просветления – *сатори*.

Философская значимость картин основывалась на изображении природы как космического начала. Для выражения этой идеи средствами живописи существовали определенные приемы.

Значительная часть пространства шелка или бумаги, на которой писался пейзаж, оставалась незаполненной, что олицетворяло собой одно из важнейших понятий буддийской философии – *му* – пустоту как субстанцию, из которой все появляется и исчезает, продолжая существование в неявленной форме.

Отличительной чертой этой живописи была также своеобразная незавершенность, в чем находила выражение идея бесконечности и изменчивости мира, также лежащая в основе философии дзэн-буддизма и являющаяся одной из тех буддийских идей, которые были восприняты синтоистским сознанием как родственные. С одной стороны, бесконечный круговорот в природе, которую японцы обожествляли, смена времен года вызвали мысли о бесконечности, а с другой – увядание цветов и трав и многое другое указывало на временность всего сущего.

Японские *сумиэ* сохраняли предписываемую дзэн-буддизмом философскую направленность, но в них чувствовалось не только присутствие Небытия, но и чисто японское любование красотой реального мгновения, запечатленного в рисунке. Именно поэтому *сумиэ* вышли за монастырские стены, где они служили объектом созерцания, и появились в домах японцев в нишах *токонома*.

Следует подчеркнуть, что техника живописи тушью, которую использовали китайские художники, была впервые представлена японцам еще в VIII в., однако в японской живописи трудно найти какие-либо следы ее влияния, кроме появления общих по содержанию жанров

миниатюре японцы действительно познакомились через китайцев и украшали ими усадьбы аристократов, а потом и дома всех, кто мог себе это позволить, однако к «садам на подносе» вряд ли это имеет отношение.

²³ Подробнее см.: Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. М., 1986, с. 186.

²⁴ Подробнее см. там же.

«Цветы и птицы» и «Горы и воды». Знакомство же с монохромной живописью китайских мастеров, живших во времена сунской (960–1279) и юаньской (1279–1368) династий, произошло в эпоху Муромати (1333–1568), эпоху наивысшего расцвета японских искусств, одухотворенных религиозно-философским мировоззрением, привело к признанию монохромных «картин тушью» *сумиэ* живописью высшего порядка. Так воспринимали *сумиэ* не только монахи, но и миряне, и художники, представляющие другие жанры, о чем свидетельствует влияние *сумиэ*, оказанное на представителей абсолютно не похожих школ живописи.

Сумиэ или, как их еще называют, *суйбокуга*, с характерными для этого жанра методами изображения, настолько соответствовали миропониманию и эстетическим критериям японцев, что художники по сей день работают в этом жанре, применяя те же методы при изображении европейских пейзажей.

Японские *сумиэ* объединяет с чайной церемонией, равно как и с собственно японской поэзией *хайку*, одно и то же философско-поэтическое восприятие мира. Подобно тому, как в *хайку* всегда присутствуют два плана: космический, соотносимый с Вечностью, символом которой является природа, и повседневный, мирской, соотносимый с феноменальным миром преходящих предметов, явлений, человеческих чувств и поступков, т. е. всевозможных *моно*, *сумиэ* являет нам горы, людей, лодки, цветы, словно появляющиеся из пустого пространства и снова исчезающие, растворяющиеся в нем, но удары кисти художника, движущейся по бумаге (или шелку) в определенном ритме, создают эмоциональный строй картины.

Иными словами, жанр *сумиэ* стал еще одним средством художественной выразительности для передачи национального миропонимания японцев. Оттого и говорят, что «живопись – это зримая поэзия, а поэзия – это живопись слов», в чем можно убедиться, читая эти и многие другие *хайку*.

Осенняя луна
Сосну рисует тушью
На синих небесах.

Хаттори Рансэцу (1653–1707)

Яркий лунный свет!
На циновку тень свою
Бросила сосна.

Такараи Кисаку (1661–1707)
Перевод В. Марковой

Позволим себе рассмотреть, насколько это возможно в рамках одной статьи, еще одно явление японской культурной, точнее социокультурной, жизни, которое стоит в этом же ряду китайских «заимствований», став-

ших национальной японской традицией. Речь идет о так называемой живописи *бундзинга*, – буквально картины, созданные *бундзин*’ами.

Само слово *бундзин* китайского происхождения (кит. *вэньжэнь* – букв. «человек от культуры»). В Китае (а также в Корее) этим словом называли в основном государственных чиновников, которые, будучи широко образованными людьми, занимались для собственного удовольствия литературой, философией, каллиграфией и живописью.

В Японии о китайской живописи, создаваемой *бундзин*’ами, было известно уже в эпоху Муромати (1336–1573), но «вспомнили» о ней только в эпоху Эдо (1603–1867), когда образованные люди, наделенные поэтическими, художественными, музыкальными и прочими талантами, для которых занятие изящными искусствами было не профессией, а потребностью души, стали создавать картины, имевшие общие черты. Это позволило говорить о новом направлении в искусстве, для которого заимствовано было китайское слово.

В отличие от Китая, в Японии *бундзин*’ами считали не только государственных чиновников, занимавшихся изящными искусствами для собственного удовольствия, но всех, для кого занятия искусствами не были профессией. *Бундзин*’ы могли быть и представителями аристократических родов, и выходцами из самурайской среды, и купцами, и ремесленниками. Однако занятие искусствами обеспечивало им со стороны столичного общества не менее уважительное, отношение, чем к родовой аристократии (что говорит о высоком статусе всякого рода художественной деятельности).

Создаваемые *бундзин*’ами работы тушью напоминают *сумиэ*, но в них менее явно выражены следы кисти и богаче цветовые нюансы. Они сопровождалась стихами *хайку* и отличались тонкостью, изяществом, продуманностью композиции, специфически японским колоритом. Тематика живописи *бундзинга* были пейзажи и растения,

Так появился поэтико-живописный жанр, который вобрал в себя все сформированные на национальной мировоззренческой основе художественные приемы. В этом жанре слились воедино поэзия и живопись, целью которых была передача посредством конкретных зрительных образов того же, что несли в себе японская чайная церемония, *хайку* и *сумиэ* – сокровенного смысла бытия и красоты мгновения, тонущего в Вечности.

Обычай сопровождать изображение стихами или изречениями существовал и в Китае. Это естественно для культуры с иероглифической письменностью, поскольку иероглиф сам по себе уже «картина», и не смотрится чужеродным элементом, стихи же не только расширяли смысл изображенного, но и усиливали его эмоциональную окраску.

Таким образом, можно сказать, что эхо китайских явлений культуры порождало в Японии феномены, наполненные новым смыслом и ставшие выражением менталитета японцев и их духовных потребностей. Именно Японию, а не Китай представляют они миру.

Критик, поэт и искусствовед, автор первого, переведенного на русский язык издания «Японское искусство» Карл Садакити Гартман писал: «Сквозь кору всех чужих учений, суеверий, мифов и волшебства у японцев всегда звучала та могучая духовная сила, которая сообщала всему свою изысканную тонкость и простоту и которая научила японцев чувствовать биение пульса собственной национальной жизни»²⁵.

Механизм усвоения новых знаний в Японии, открытой чужим знаниям и чужому опыту в силу своих национальных убеждений, всегда был приблизительно одинаков: новые знания воспринимались, учитывались и становились средством укрепления собственной культуры.

Мир японской популярной музыки

Е. Л. Катасонова

Наше представление о современной массовой культуре Японии будет далеко не полным, если хотя бы вкратце не коснуться такой важной ее составляющей, как современная популярная музыка. Она сегодня присутствует повсюду: в *анимэ*, видео- и компьютерных играх, в мобильных телефонах, в кино, на телевидении, радио, рекламе и просто в миллионных тиражах музыкальных дисков и т. д.

По объему внутреннего рынка звукозаписи страна занимает второе место в мире (после США). Самые известные мировые поп- и рок-звезды выступают со своими концертами в Японии также часто, как в Лондоне или Нью-Йорке. И многие музыканты – от Мадонны до российских «Тату» и «Мумий тролль» – имеют там своих фанатов. Одним словом, за послевоенные годы Япония превратилась в международный музыкальный центр.

Однако до недавнего времени музыкальное общение Японии с остальным миром имело в основном односторонний характер. Несмотря на настойчивые попытки японских музыкантов проникнуть на американский и европейские рынки, Запад долгие годы оставался «глух» к музыкальным достижениям японцев. И только в последнее время им, наконец, удалось совершить заметные подвижки на этом направлении.

Известный японский музыкант Комуро Тэцуя много и успешно пишет музыку для голливудских фильмов. Талантливая вокалистка Ёсида Мива красуется на обложке журнала «Тайм». А популярная женская панк-группа «Shonen Knife» имеет не меньше поклонников в США чем в своей стране. Но, пожалуй, одной из самых культовых японских музыкальных фигур на Западе является композитор и певец Сакамото Рюити¹.

Мировая известность пришла к Сакамото еще в 1983 г., во время его работы в качестве актера и композитора в фильме прославленного режиссера Осима Нагиса «С рождеством, м-р Лоуренс». Соавтором музыкального трека к фильму стал английский поп-музыкант Дэвид Силвиан, с которым в дальнейшем было выпущено несколько музыкальных альбомов.

Сакамото много работал с такими мэтрами мирового экрана, как Бертолуччи, создавая саунд-треки к фильмам «Маленький Будда» и «Последний император», отмеченных «Оскаром», «Грэмми» и другими

²⁵ Гартман Садакити. Японское искусство. Пер с англ. С-Пб, 1908, с. 23.

¹ Подробно см.: Contemporary Japan and Popular Culture. G.B., 1996, p. 69–103.